



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 26 (2020)

TEATRO POR NIÑOS Y PARA NIÑOS EN LA ESPAÑA DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX

José Luis GONZÁLEZ SUBÍAS
(Academia de las Artes Escénicas de España)

Recibido: 10-10-2019 / Revisado: 11-07-2020

Aceptado: 25-01-2020 / Publicado: 21-12-2020

RESUMEN: El cultivo y la práctica del teatro infantil, tanto el escrito para el consumo de los niños como para ser representado por estos, vivió en el siglo XIX un momento de gran expansión, paralelo al desarrollo general de la industria teatral en España. Pero junto a la dimensión prioritariamente moral y formativa de esta práctica, ligada a los colegios y la vida doméstica de las clases aristocráticas y burguesas, observamos asimismo en este período un interesante proceso de «profesionalización» comercial de unos espectáculos infantiles bastante alejados del ámbito escolar o doméstico, y la existencia de unos textos para niños en absoluto pueriles.

PALABRAS CLAVE: Teatro, teatro infantil, niños, educación, industria, siglo XIX.

THEATER BY AND FOR CHILDREN IN MID-NINETEENTH-CENTURY SPAIN

ABSTRACT: The cultivation and practice of children's theater, both written for the consumption of children and to be represented by them, lived in the nineteenth century a moment of great expansion, parallel to the general development of the theater industry in Spain. But together with the priority moral and formative dimension of this practice, linked to the schools and domestic life of the aristocratic and bourgeois classes, we also observe in this period an interesting process of commercial «professionalization» of children's shows quite far from the school environment or domestic, and the existence of texts for children at all childish.

KEYWORDS: Theater, children's Theater, children, education, industry, 19th century.

La tradición del teatro escrito para niños y representado por estos se remonta al siglo xvi, cuando los colegios jesuitas incluyeron y desarrollaron esta actividad como parte de su tarea docente e instructiva. La relación entre el ámbito religioso-formativo y el teatro infantil, aún visible en nuestros días, ofrece numerosas muestras a partir del siglo xviii, en que, en coherencia con el afán didáctico de la Ilustración —que se adentra con fuerza en el siglo xix—, este tipo de literatura dramática se manifiesta como una herramienta imprescindible en la formación de niños y adolescentes; no solo en el ámbito escolar, sino en el doméstico, como muestra el creciente gusto por las funciones caseras entre las clases acomodadas, práctica extendida tanto en adultos como en niños.

El desarrollo del teatro infantil —término lo bastante ambiguo como para que dediquemos unas palabras a delimitar su extensión— camina de forma paralela a la evolución de la dramaturgia para adultos y a la afición por unos espectáculos escénicos que proliferaron y no dejaron de aumentar a lo largo de un siglo xix en el que se establece definitivamente una «industria» en torno a una actividad que hubo de mantener un difícil equilibrio entre la finalidad artística o moral del teatro y sus pretensiones comerciales —disputa sostenida ya en el siglo xviii y que llega a nuestros días—. Este planteamiento que acabamos de enunciar afecta también, como veremos, al teatro infantil, que tradicionalmente adscribimos a una pretensión prioritariamente moral y educativa. Alfonso Sastre señaló hace tiempo la ambigüedad de un término polisémico que puede referirse tanto al teatro representado por niños —en ocasiones incluso escrito por ellos—, lo que, en su opinión, es el teatro verdaderamente infantil, como al confeccionado por adultos para ser consumido por estos; añadiendo que, por regla general, lo que se entiende por tal es una mixtura entre ambas posibilidades: un teatro hecho por adultos, para niños, en cuya realización o puesta en escena intervienen también niños y niñas (Sastre, 1970: 5-6). En efecto, todas estas posibilidades hemos encontrado en las numerosas piezas de teatro infantil que hemos localizado y leído impresas desde las primeras décadas del siglo xix hasta los años sesenta de esta centuria, momento en que se vive una verdadera avalancha de publicaciones dramáticas dirigidas a niños y representadas por estos. Ahora bien, junto a estas prácticas teatrales por y para niños, desarrolladas en el ámbito escolar y doméstico,¹ existe al mismo tiempo una importante actividad escénica en las salas madrileñas, donde se programa teatro representado por niños, que escapa de lo que se entiende tradicionalmente por teatro infantil para mostrarnos una dimensión del concepto muy distinta, que nos permite asistir a un interesante proceso de «profesionalización» comercial de unos espectáculos ligados a un ámbito no estrictamente escolar y a unos textos no tan pueriles.

TEATRO INFANTIL ESCOLAR Y DOMÉSTICO

Son muchas y variadas las muestras de teatro infantil, en el sentido tradicional del término, que podemos encontrar a mediados del siglo xix. Precursora de estas publicaciones decimonónicas, escrita en este caso estrictamente para su uso en las escuelas, fue la colección de composiciones dramáticas traducidas y recopiladas por Juan Nicasio Gallego —bajo el seudónimo de José Ulanga y Algocin— con el título genérico de *Teatro de los niños*, editada en Barcelona en 1828. Las ocho piezas que conforman este volumen son una excelente muestra de lo que puede ser entendido por «teatro infantil» en el más tradicional, y a la vez amplio, sentido de la expresión: obras de finalidad moral y didáctica,

¹ A estas prácticas debemos añadir la intervención infantil en espectáculos teatrales de carácter religioso. Una buena muestra de ello la encontramos en los milagros de San Vicente Ferrer celebrados anualmente en Valencia, de los que se conservan numerosos ejemplos impresos y representados en el siglo xix (Zanón-Alcaide y Aura-Castro, 2013-2015; Fuertes Zapata, 2015).

dirigidas a los niños, cuyos personajes lo son también en su mayoría —con edades que oscilan entre los cinco y los quince años, aunque con predominio de infantes de entre diez y catorce—, que en este caso unen a la formalidad neoclásica —con inequívocos títulos como *La educación de moda* o *La escuela de las madrastras*, en los que se aprecia asimismo la herencia moratiniana— una importante presencia del elemento emotivo —así sucede en *La sospecha injusta* o *El retiro honroso*, por ejemplo—, lo que enlaza estos textos con la comedia sentimental. Por otra parte, encontramos además, entre unas piezas adaptadas en su totalidad de obras originales francesas de Arnaud Berquin (1747-1791), salvo una de Mme. Campan —confidente y dama de compañía de la reina María Antonieta—, la singularidad de que dos de estas —*Las hermanas de leche* y *La doguita y el anillo*— fueron traducidas por una niña de 12 años de edad que respondía a las iniciales «L. E. S. M. de B.». Tenemos, por tanto, en las obras dadas a la luz por Juan Nicasio Gallego, todas las posibilidades de teatro escrito «por y para niños» mencionadas con anterioridad, salvo la de composiciones representadas íntegramente por estos.

En 1837, Juan Eugenio Hartzenbusch recibió el encargo de escribir una o más obras de asunto infantil para recreo de S. M. la reina Isabel, con la intención de que fueran representadas por niños o por figuras mecánicas; y el autor, al que se le pidió tradujera una comedia francesa en tres actos que presentó con el título de *La independencia filial*, escribió junto a esta *El niño desobediente* (Cervera, 1982); piezas ambas publicadas muchos años después en el *Semanario Pintoresco Español*,² que, siguiendo la línea didáctico-moralizante de los textos anteriormente citados, presentan la peculiaridad de adoptar un tono válido tanto para niños como para adultos;³ rasgo, por otra parte, característico de toda la literatura «infantil» anterior al siglo XVIII —no existía en realidad, tal concepto—, que todavía seguirá siendo habitual en muchos textos «para niños» del siglo XIX.⁴

Con una intencionalidad y características muy semejantes a las de la colección de Juan Nicasio Gallego, vio la luz entre 1840 y 1841, también en Barcelona, *Biblioteca infantil*, obra en seis volúmenes «dedicada a los niños y a los amigos de la niñez» por Christoph von Schmid (1768-1854), traducida del original alemán por tres autores que ocultan su nombre tras las iniciales «J. M. de F., A. de M. y A. B. de L. C.»; dos de los cuales son, con seguridad, José Mor de Fuentes y Antonio Bergnes de las Casas.⁵ Como rasgo distintivo de los varios textos teatrales que se incluyen en esta obra miscelánea, frente a los recogidos por Gallego, cabe destacar la *romantización* del estilo y una cursilería en general que afecta tanto al lenguaje como al carácter de los personajes y las situaciones. La sensiblería, ya visible en las obras de la anterior colección, se extrema, y el didactismo ilustrado se tiñe de una espiritualidad religiosa acorde con el romanticismo conservador que impregna el mensaje moral de los textos: «Sumo Dios, tiende acá tus miradas graciabilas a una familia que estás haciendo feliz, y que consagrará gustosa su vida entera a tributarte rendidas gracias. Bendícela más y más: y haz que estos niños y que todos los niños y adultos sigan disfrutando tus paternales finezas» (*La guirnalda*, escena última).

La pujanza del nuevo teatro específicamente infantil alcanza un momento de esplendor en la última etapa del reinado isabelino. Los años sesenta del siglo XIX vieron una avalancha de publicaciones teatrales escritas para niños, normalmente con la intención

² *El niño desobediente* se publicó en los números correspondiente al 25 de marzo y 14 de abril de 1849, mientras que *La independencia filial* lo hizo el 17 y 24 de junio, y el 1 de julio del mismo.

³ En una nota a pie de página, a cargo del *Semanario Pintoresco Español* (25-III-1849), se advierte que *El niño desobediente* «reúne a su argumento moral un interés general para toda clase de personas», afirmación que podría hacerse extensible a *La independencia filial*.

⁴ Ya en los colegios jesuitas, los niños representaban obras de adultos, y esta práctica se mantendrá durante siglos, conviviendo con el nuevo teatro infantil escrito exprofeso para aquellos.

⁵ La obra fue publicada en la imprenta de este último.

de ser asimismo representadas por estos —en ocasiones, acompañados de algún adulto—, tanto en colegios como en domicilios particulares. Así, Luis Rodríguez publica en Madrid, en 1862, *Por salirse de su esfera*, un pensamiento lírico en un acto y en verso, con música de Matías Aliaga, escrito para los niños de la Sociedad La Infantil, que sería estrenado en el Teatro La Nueva Infantil, el 10 de marzo de 1867; para esta misma sociedad, que recibió también el nombre de Academia Infantil, Eleuterio Llofriu Sagrera, vicepresidente del Liceo Español y director de *El álbum de las familias*, escribió una comedia en dos actos y en verso, con el título de *La caridad*,⁶ que fue estrenada a finales de 1867 en el mismo teatro de la calle Carretas por los niños de la citada academia.⁷ Siguiendo en Madrid, Francisco Fernández Villegas publica en la imprenta del Hospicio, en 1863,⁸ una comedia en un acto y en verso, titulada *El envidioso*, dedicada a los niños expósitos de la capital, representada en su totalidad por niños de entre 6 y 12 años; y también en la capital española, Gabriel Fernández, maestro y director de las Escuelas Públicas de Madrid, así como del periódico *La Educación*, compuso entre los años cincuenta y sesenta varias piezas teatrales en verso para niños —también representadas casi íntegramente por estos—,⁹ llegando a distinguir incluso alguna pieza para su representación exclusiva por niñas —*El amor filial* (1860)—, escritas desde una mentalidad conservadora que promulga «la educación religiosa y moral de la inmaculada niñez» (Fernández, 1865), haciendo uso de un tono empalagoso, excesivamente niño y sensiblero, que responde, como pocos otros hemos encontrado, a la imagen de una infancia de color pastel adecuada al espíritu burgués *biedermeier* de mediados del siglo XIX.

Tono muy distinto al anterior emplea José de Castro y Orozco, autor de importantes dramas románticos cuya huella es visible en la «improvisación histórico-dramática en un acto, con motivo de la paz entre España y Marruecos», que dedicó a su hijo y escribió para ser representada exclusivamente por niños, en su casa, con el título de *O'Donnell y Muley-Abbas, o La paz de Tetuán*.¹⁰ La pieza constituye un magnífico ejemplo de ese tipo de teatro consumido y representado por niños, que en nada se diferencia del teatro para adultos, donde aquellos interpretan un drama militar, dando vida al duque de Tetuán y al califa Muley-Abbas, junto a edecanes, generales, moros y soldados españoles, utilizando un lenguaje y unas maneras que nada tienen que ver con la infancia; si bien la obra sirve

⁶ La obra se incluye en una colección con el sugerente título de Biblioteca Dramática Infantil, de la que no he localizado ningún otro ejemplar.

⁷ La actividad de la Academia Infantil está muy ligada a la práctica escénica. Es habitual encontrar anuncias, en la prensa madrileña de los años sesenta, representaciones de sus alumnos en diversos teatros de Madrid, desde el Lope de Vega al de la Platería de Martínez, Novedades, el Recreo, Variedades o el que se convirtió finalmente en su sede, sito en el número catorce de la calle Carretas, conocido como Teatro de La Nueva Infantil. Incluso el Ayuntamiento autorizó a esta academia a dar sus funciones en el Teatro del Príncipe (*La Época*, 21-VI-1863).

⁸ Resulta difícil aceptar que esta comedia sea obra del escritor murciano que respondió al seudónimo de «Zeda», nacido en 1856. Por muy adelantados que estuvieran los escolares en aquel tiempo, no es este un texto escrito por un infante de siete años, destinado a proporcionar «un pequeño bien» a los niños expósitos madrileños. La primera obra publicada por Zeda, si nos atenemos al prólogo escrito para esta por Juan García Nieto (1889: x), fue *Salamanca por dentro*, impresa nada menos que en 1889. Ahora bien, o el prologuista desconocía algunos juguetes cómicos publicados por el autor en Salamanca, a comienzos de los setenta —que deberíamos añadir a la pieza editada en Madrid en 1863—, o estos últimos, junto con la comedia que nos ocupa, fueron obra de un autor homónimo —¿quizá su padre, del que no sabemos nada?— con el que lleva confundiéndose desde hace más de un siglo.

⁹ Entre sus títulos se cuentan *Premio a la nobleza del corazón* (1856) y *Hasta el sueño es enemigo del avaro* (1856), piezas que fueron premiadas por la Comisión Superior de Instrucción Primaria de Almería y representadas «en muchas ciudades y pueblos de España, para que los niños socorran a los desgraciados», según se indica en una nota preliminar inserta en la 3^a edición de la primera, editada en Madrid en 1861. Otras obras teatrales del autor, escritas para niños, son *Hasta el sueño es enemigo del avaro* (1856) —en 1862 vio su 4^a edición—, *Haz bien y no repares a quién* (1865), *La santa infancia* (1865) o *La gloria en el sentimiento* (1866).

¹⁰ La obra fue publicada en 1864, en el tomo primero de sus *Obras poéticas y literarias*.

para inculcar en los muchachos un espíritu patriótico que entonces era visto como una de las grandes cualidades y virtudes del hombre.

En Barcelona, siguiendo la tradición de aquellas primeras colecciones de teatro infantil ya comentadas, se publicó en los años sesenta una nueva y muy interesante serie, con el título genérico de «Teatro de la Niñez», editada por Juan Roca, en la que vieron la luz dos comedias traducidas y arregladas del francés por «J. I. G.».¹¹ Quien se oculta tras estas iniciales no puede ser otro que el sacerdote barcelonés José Ildefonso Gatell, que compaginó una intensa actividad parroquial con la escritura de libros variados, incluso de composiciones teatrales, colaboró en numerosos periódicos, fundó escuelas populares y se dedicó también a la enseñanza de adultos (Rodríguez Sánchez, 1994: 260). A su amplia y variada obra debemos añadir, por tanto, las dos piezas incluidas en esta «colección de comedias para niños y niñas, con aprobación de la autoridad eclesiástica», que resultan, en muchos aspectos, realmente sorprendentes. Si en *La viuda improvisada, o Respeto a los superiores* (1864), traducción de una obra francesa original de Alfred Driou, Gatell da muestra de su capacidad como adaptador de textos escénicos, sin alejarse demasiado de los cánones didáctico-morales de la literatura escrita para la formación infantil, *La vuelta del cruzado* (1865), drama en este caso traducido de Marcel Morau, es toda una sorpresa y, casi diríamos, una auténtica novedad en la temática del teatro para niños. No solo el lenguaje y la ambientación, como en el caso de la anterior obra, se hallan inmersos en la estética romántica, sino que además nos hallamos ante un verdadero drama histórico medieval, presentado así en la contracubierta de la entrega previa:

Drama en dos actos para niños y para jóvenes, sacado de un episodio de la Edad Media, en que brilla todo el interés de una leyenda de aquellos tiempos, y respira todo el entusiasmo religioso de aquellos caballeros que inspirados por la fe derramaban su sangre para reconquistar el santo sepulcro de Jesucristo.

Una obra para niños, escrita por un religioso, que regresa al tema de las cruzadas para inculcar en estos el amor y el respeto a la Iglesia, destinada a educarlos «en todas las virtudes de caballero y cristiano» (1, 7). Nada hay en este texto que lo identifique con el tipo de dramaturgia infantil que hemos recordado en estas páginas, salvo su inclusión en una colección de teatro para niños. Ni siquiera los personajes que intervienen en la acción lo son, salvo un paje y el hijo del cruzado que acaba de regresar de Tierra Santa, criado por el conde que mandó quemar las tierras de este y fue el causante de la muerte de su esposa y su hijo mayor. La relación del texto con emblemáticas piezas del romanticismo pleno, y la utilización de un lenguaje y una intriga con tintes shakespearianos, en la que se incluye incluso un monólogo en boca del caballero Alberico (11, 4) que recuerda las maquinaciones de Yago en *Otelo*, hacen de esta obra un texto singular, que en nada difiere del teatro escrito para adultos.

No obstante, los ingredientes de un drama cuyo argumento podría haber finalizado trágicamente, es conducido por el autor de modo distinto, dirigiendo la acción hacia una reconciliación final entre los dos nobles en principio antagonistas, que hará concluir la pieza felizmente. Quizá solo ese final, y el mensaje moral de signo católico diseminado a lo largo del texto —«Los hijos de los cruzados son bendecidos de Dios» (escena

¹¹ Con *La vuelta del cruzado* (1865), segunda entrega de la colección, se anunciaba la próxima publicación de *La herencia del tío Branchet*, comedia en dos actos donde «se dan a conocer los funestos efectos que trae consigo la disipación y el libertinaje», pero probablemente esta no llegó a ver nunca la luz, ni ninguna otra, a juzgar por la inexistencia de otras muestras de esta fugaz serie que no podemos identificar con el Teatro de la Niñez editado por la familia Bastinos, también en Barcelona, a partir de finales de los setenta, y que se adentrará incluso en el siglo xx.

última)—, justifique que una pieza de estas características llegara a ser representada en el teatro del Real Colegio de Tarrasa —las Escuelas Pías de Tarrasa—, en noviembre de 1883, tal y como consta escrito a mano en el ejemplar que conservo en mi biblioteca, perteneciente a un tal Pedro Teixidó Palau.¹²

Vamos a concluir este repaso a la producción de teatro infantil escrita en los últimos años del reinado isabelino recordando una importante colección de juguetes dramáticos en verso, editada en Valladolid, que supera a las anteriores tanto en el número de piezas incluidas —cerca de una veintena— como en la calidad literaria de unos textos que, como ya hemos visto sucede con relativa frecuencia, presentan unos rasgos temáticos y estilísticos que los hacen apropiados para cualquier edad. Con el título genérico de *El teatro de los niños*, José María Lacort, director de la Escuela Superior Normal de Valladolid, publicó en esta ciudad, en 1860 y 1865, sendos tomos en los que recogió estos juguetes, que serían agrupados con posterioridad en un volumen conjunto impreso en 1869. El carácter didáctico de las piezas que componen una obra que fue aprobada por el Gobierno «como texto para la lectura en las escuelas» (Lacort, 1869) es visible en algunos de sus títulos —*Los embusteros arrepentidos*, *El perro y el gato*, *El buen hijo*—, pero especialmente en los temas abordados por el autor, que inciden en los valores de una educación tradicional de corte cristiano y en unas virtudes ensalzadas asimismo por un pensamiento ilustrado que, salvo en cuestiones relativas al dogmatismo católico —menos visible en Lacort que en otros autores, aunque también presente—, no diferían mucho de aquellos: elogio de la verdad, respeto a las opiniones ajenas, moderación en la expresión de las propias, generosidad, honradez, apología del trabajo, bondad en los actos y sentimientos, defensa del honor, cumplimiento del deber, amor a la patria y a Dios...

No podemos detenernos en los innumerables detalles dignos de ser comentados en una obra que encierra un gran valor histórico, pero también literario, y muestra, como en tantos otros ejemplos que podríamos aducir, la importante presencia del Romanticismo en la formación de quienes se educaron en torno a la Gloriosa. Así se expresa Zaida, la pequeña mora que protagoniza, junto con el joven Abu-Hassan y el cautivo Alfonso, condenado a morir, la pieza titulada *El hijo de Guzmán*:¹³

¡Qué barbarie! Mas no, no creo posible
que se consume un crimen tan horrendo
sin que se abra la tierra, y a ese infame
dé sepultura en sus oscuros senos.
Tampoco nuestro padre sufrir debe
de ese inocente niño el fin cruelo,
porque su sangre sin razón vertida
cual la del justo Abel clamará al cielo

¹² El número del periódico barcelonés *La Vanguardia*, correspondiente al 5 de mayo de 1932, ofrece la esquela mortuoria de un ingeniero que responde a ese nombre.

¹³ La muerte del hijo de Guzmán el Bueno ha sido utilizada con frecuencia en la historia del teatro español; especialmente entre los siglos XVIII y XIX, donde este tema, tan apropiado al gusto romántico —recuérdese la muerte de *Los hijos de Eduardo*, rey de Inglaterra, dramatizada por Delavigne y traducida por Bretón de los Herreros (1835); la de Arturo, en *Juan sin Tierra* (1848), de José María Díaz; o la del príncipe Carlos, llevada también a la escena por este en *Felipe II* (1836)—, aparece en numerosas obras: desde el *Guzmán el Bueno de Moratín padre* (1777) al de Antonio Gil y Zárate (1842), pasando por la tragedia *El Guzmán de Enrique Ramos* (1777), el soliloquio *Guzmán el Bueno* de Tomás de Iriarte (1791) o la escena unipersonal de José Concha, «para uno de siete años» —una nueva muestra de teatro adulto protagonizado por un niño—, *El hijo de Guzmán* (1793), publicada años más tarde como *El joven Pedro de Guzmán*. El juguete de José María Lacort puede añadirse al listado confeccionado en su momento por Wenceslao Segura González (1994: 34).

y sobre nuestras frentes gota gota,
en castigo después irá cayendo. (1)

Entre nueve y once años tienen los «actores» que intervienen en ella, tal y como especifica el dramaturgo en unos paratextos donde se indica la edad de los niños que debían interpretar estos juguetes. Un magnífico ejemplo de unas lecturas y representaciones dramáticas por y para niños, muy alejadas de cualquier estereotipo infantil, representativas asimismo del tipo de literatura que seguía escribiéndose en España a finales de la década de los sesenta.

TEATRO INFANTIL PARA ADULTOS: LA PROFESIONALIZACIÓN DEL TEATRO REPRESENTADO POR NIÑOS

El fenómeno del teatro infantil como instrumento educativo mantuvo su pujanza y vigencia a lo largo de todo el siglo XIX y gran parte del XX.¹⁴ Aún hoy se practica en muchos colegios y son muchas las voces que reclaman incluso una presencia obligada del teatro en la enseñanza. Sin embargo, no fue la escuela —ni el espacio doméstico— el ámbito exclusivo de la práctica del teatro representado por niños. Como ya adelantamos al comienzo de estas páginas, la escena viva, real, de las tablas contó con la presencia de estos desde muy pronto, en un tipo de espectáculos que nada tenían que ver ni con las festividades religiosas —donde era habitual su presencia— ni con ese teatro infantil de sentido didáctico-moralizante que hemos recordado hasta este momento.

Sin alejarnos mucho del período que estamos analizando, a finales del siglo XVIII, Luciano Francisco Comella, el dramaturgo más popular de entonces —con permiso de Ramón de la Cruz—, estrena y publica una pieza para seis personas «ejecutada toda por niños», con el título de *El casado avergonzado*, que no es más que una comedia de sociedad, una comedia de enredo, en defensa del amor conyugal: «del casto amor conyugal / solo hace burla y desprecio / el libertino, que el sabio / siempre aplaude tal empleo» (Comella, 1799: 7). Difícilmente podría ir dirigido este mensaje a ningún niño, y menos aún los comentarios respecto a las licenciosas costumbres amorosas de la época: «hoy día / es moda amar las [mujeres] ajenas, / y no las propias» (Comella, 1799: 3). Es este un teatro representado por niños, para un público adulto, que tendrá un creciente cultivo en el siglo XIX, ligado a la proliferación de una variopinta oferta de espectáculos que se desarrollará de forma paralela a la progresiva extensión y, finalmente, industrialización del arte escénico.

Las noticias facilitadas en la prensa sobre la oferta de ocio teatral y parateatral de principios del siglo XIX nos muestran un panorama de extraordinaria riqueza donde, junto a una rica y heterogénea variedad de géneros dramáticos, conviven otro tipo de espectáculos basados en las máquinas de sombras y catóptrica —destinadas a la producción de imágenes a partir del reflejo de la luz—, así como las de acústica; existen pequeñas salas de teatro pintoresco y mecánico donde se ofrecen funciones de títeres o autómatas, o se muestran juegos de manos, cosmoramas, diafanoramas,¹⁵ fantasmagorías y fuegos píricos;¹⁶ amén de

¹⁴ Colecciones semejantes a las señaladas en este trabajo siguieron publicándose en el último tercio del siglo XIX y a lo largo de la siguiente centuria, con denominaciones que recuerdan las ya empleadas con anterioridad: Teatro de la Niñez, Teatro de la Infancia, Galería Dramática Infantil, Teatro Infantil, Teatro de los Niños, Galería Dramática Salesiana... (Cervera, 1982; Esteban, 1997: 30).

¹⁵ Si en los cosmoramas se muestran paisajes, poblaciones y monumentos a través de un vidrio óptico, los diafanoramas son una variedad de aquellos en los que se presentan cuadros o estampas, iluminados de tal forma por su parte posterior, que recrean escenas nocturnas.

¹⁶ Las fantasmagorías representaban figuras por medio de ilusiones ópticas. Respecto a los fuegos «píricos», si bien, según la definición del citado adjetivo ofrecida por la RAE, estos «fuegos» podrían hacer alusión a cualquier tipo

una amplia oferta de espectáculos de saltimbanquis y equilibristas junto con los de música y de baile (Varey, 1995). Un sinfín, en definitiva, de actividades que retratan las costumbres de una sociedad en la que el ocio comienza a tener cada vez más relevancia y a ocupar un mayor espacio en la vida de las gentes. Y en ese variopinto mundo de divertimentos, en el que la curiosidad —en ocasiones morbosa— juega un papel importante en las preferencias de un público ávido de sorpresas y emociones, no resulta extraño encontrar a niños participando, como activos protagonistas, en estos. El *Diario de Madrid* ofrece multitud de ejemplos en este sentido. Cuando, en 1802, el rey Carlos IV dispuso un espectáculo para el pueblo consistente en enfrentar a un jabalí de los montes de El Pardo con sus perros de presa, se procuró «variar y amenizar esta diversión», en la que no faltaron los fuegos artificiales, con una compañía de volatines en la que Antonio Ros, «el catalán», fue acompañado en sus acrobacias y difíciles volteos por «dos niños de corta edad» (*Diario de Madrid*, 14-III-1802). Años más tarde, la niña María Chivilota, de cuatro años, se presentaría en el Teatro de la Cruz para ejecutar «varios equilibrios y suertes de volteo, y otras habilidades» (*Diario de Madrid*, 19-VII-1815). En la comedia *El hombre de bien* representada el 7 de febrero de 1808 en el Teatro de los Caños del Peral, dos de los actores eran niños; y la función de ese día finalizó con un baile titulado *La hija mal guardada* en el que intervinieron «alumnos de la escuela de ambos sexos» (*Diario de Madrid*, 07-II-1808); bailes en los que no era infrecuente encontrar niños, como la pareja que interpretó el minué escocés en la comedia *trifaldina* representada en el coliseo de la Cruz en 1811 (*Diario de Madrid*, 25-V-1811).¹⁷ Pero no solo acróbatas, equilibristas o danzarines, además de actores, sino también cantantes, como los dos niños Spontonis que se presentaron en la primavera de 1815 en el Teatro del Príncipe para interpretar diferentes dúos italianos e incluso una opereta: la «señora» —así se la denomina en la prensa— Josefa Spontoni, de trece años, y su hermano Luis, de doce (*Diario de Madrid*, 29-III-1815).¹⁸

Esta práctica se mantendrá a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Pero la intervención de los niños, profesionalmente, en el teatro se acentúa aún más a mediados de siglo, con la proliferación de una actividad social y económica que cobra un importante empuje en la centuria en que el teatro pasa, verdaderamente, a industrializarse. Así, los anuncios en la prensa relativos a la intervención de niños en los espectáculos teatrales se multiplican: el 22 de diciembre de 1850 se estrenó en el Teatro de la Cruz un drama sacro-histórico de grande espectáculo, en cuatro actos y siete cuadros, titulado *La aurora del Sol divino y Nacimiento del Hijo de Dios*,¹⁹ que fue representado íntegramente por una compañía de niños de ambos sexos, con edades comprendidas entre los nueve y catorce años. El *Diario oficial de avisos de Madrid*, que recoge la noticia, comunica asimismo en sus páginas la intención del director de dicho teatro, quien había creado la citada compañía, de introducir en España «una novedad que puso en práctica en 1843, y que en otras naciones, especialmente en Francia, llama extraordinariamente la atención pública,

de espectáculo de fuegos artificiales, a los que nuestros antepasados eran ya muy aficionados, según John E. Varey, los fuegos píricos eran «unos cuadros pintados en fondo negro y agujereados en muchos sitios; detrás de ellos se ponía una rueda iluminada que al dar vueltas, producía un efecto deslumbrador» (Varey, 1995: 44 y n. 29).

¹⁷ Las comedias llamadas «trifaldinas» eran de origen italiano. Se trataba de un género mixto donde se incluía música, magia, disfraces y bailes, y los actores hablaban incluso en idiomas distintos, con un tono en general procaz y desenfadado. En aquel tiempo no resultaba chocante que los niños participaran en este tipo de espectáculos de gusto muy popular.

¹⁸ Su presencia en el teatro se mantuvo a lo largo del mes siguiente (*Diario de Madrid*, 05-IV-1815, 27-IV-1815).

¹⁹ Quizá el drama en cuatro actos de Juan de Alba, impreso ese mismo año con el título de *El nacimiento del Hijo de Dios y la degollación de los inocentes*, cuya representación estaba prevista en Madrid en 1850. En cualquier caso, se trata de una adaptación del drama original de Francisco Jiménez Sefeo, tal y como se indica en el *Diario oficial de avisos de Madrid* (22-XII-1850).

da una prueba inequívoca de la cultura de sus habitantes, y crea un excelente plantel de buenos actores»; esto es, la creación de compañías de niños de ambos sexos, de nueve a catorce años, con la intención de que

los jóvenes alumnos de este teatro representen comedias de costumbres expresamente escritas para ellos, canten bonitas zarzuelas y den funciones de baile, para que al paso que se proporciona al público un variado entretenimiento, se manifiesten y desarrolleen las facultades de nuestra juventud en estos diversos géneros y no tenga nuestra nación que mendigar a los demás sobresalientes artistas de ninguna clase (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 22-XII-1850).²⁰

Téngase en cuenta que no estamos hablando de la representación de piezas de sentido religioso —aunque la citada lo sea, no deja de ser un drama «de grande espectáculo»—, sino de obras teatrales de cualquier género, sin distinción con el teatro escrito para mayores. Lo importante en estas representaciones es atraer y satisfacer los gustos del público, sin perdonar para ello, como anuncian los reclamos publicitarios, «medio ni gasto» en la presentación de las escenas. Así se hizo en las funciones del citado drama representado en el Teatro de la Cruz, durante el mes de enero de 1851, al ampliar la escena de la *Adoración de los santos reyes*, «que saldrán vestidos como la época que se representa requiere, cabalgando en hermosos caballitos lujosamente enjaezados, y proporcionados a los niños» (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 04-I-1851).²¹ El domingo 19 de enero, el drama *La aurora del Sol Divino y Nacimiento del Hijo de Dios* representado por esta compañía infantil alcanzó nada menos que la cifra de veinte representaciones desde su estreno (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 18-I-1851); y a finales del citado mes, se ensayaba ya una divertida comedia en dos actos, traducida del francés por Alejandro Mayoli con el título de *Una y no más*, así como la «graciosa opereta» en un acto *El califa de Bagdad* (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 31-I-1851), que serían estrenadas el 2 de febrero. En esta última, la niña Josefa Hijosa, de nueve años, que representó el papel de María en *La aurora del Sol Divino*, desempeñó en esta ocasión el de Kesia, bailando «El Ole» con el traje de mora (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 02-II-1851).

Aunque este curioso proyecto llevado a uno de los más importantes teatros de Madrid —bien es cierto que en una época en que el Ayuntamiento barajaba ya la posibilidad de su venta y demolición, dada su escasa rentabilidad— no fue más allá de la Cuaresma de ese año, sirve para mostrar una dimensión del «teatro infantil» a mediados del siglo XIX muy distinta a su utilización como instrumento educativo de los niños. Escasa finalidad educativa —por mucho que se quisiera dar a la noticia un aire de naturaleza científica— podía tener la visión del niño con dos cabezas expuesto al público «previo el superior permiso», en la Carrera de San Jerónimo nº 4, cuarto principal, por el módico precio de 2 reales. Dicha criatura, fallecida a las seis horas de nacer, recibió el agua bautismal y el «solo nombre» de Gonzalo Martínez (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 14-II-1852).²²

²⁰ Completada ya la primera compañía de niños, que actuaría esas navidades en el teatro, se anuncia en la prensa una convocatoria para formar «otra segunda compañía de ambos sexos» que alternara con la primera, informando de que los días 13 y 14 de diciembre, de once a dos de la tarde, el director del teatro recibiría en la contaduría a «los niños de doce a catorce años que se presenten con alguna disposición para la escena, en cualquiera de los tres géneros de canto, declamación o baile; advirtiendo a los padres o encargados de dichos niños que, además de la enseñanza práctica, se les dará a estos alguna retribución» (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 13-XII-1850).

²¹ Las partes en cursiva figuran así en el periódico.

²² Antes de que dejara de exponerse el cadáver —suponemos que momificado— del niño, el encargado de mostrar este «fenómeno extraordinario» hizo incluso una rebaja en el precio de la entrada, poniéndola a un real (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 22-II-1852).

Los criterios morales en relación con los motivos de divertimento y regocijo con que los ciudadanos de mediados del siglo xix —y aun bastante después— ocupaban su tiempo de ocio eran muy distintos a los que rigen en la actualidad; y esa valoración afecta, como no podía ser de otro modo, a la consideración de los niños en la sociedad y a su forma de ser tratados.

Los niños eran un reclamo comercial para atraer público a los teatros. Así, el 21 de octubre de 1852, la nueva sala teatral inaugurada en Madrid, en la Plaza de la Cebada, donde con anterioridad estuvo situado un cuartel de caballería, presenta a un célebre prestidigitador al que acompaña «una sección de jóvenes dramáticos y coreográficos», formada por niños, que ejecutaron variados bailes (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 22-x-1852). El 28 de febrero de 1853, el hundimiento de la alcantarilla de la Puerta de Atocha mató a varias personas y, junto a los donativos particulares del pueblo madrileño, los teatros organizaron diferentes funciones destinadas a socorrer a las familias de los fallecidos; entre ellas, la celebrada en el Teatro del Instituto Español por niños de diez a catorce años, pertenecientes a la Academia La Primavera, que representaron dos comedias en un acto —*El mudo por compromiso* y *El caballero y la señora*—, junto con el conocido sainete *El pago de la carta*,²³ entre los que intercalaron asimismo diferentes bailes (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 13-III-1853).

No solo los niños con malformaciones, como hemos visto anteriormente,²⁴ sino aquellos que mostraban especiales dotes artísticas eran mostrados como fenómenos dignos de ser contemplados y, en este último caso, admirados. En la función del 25 de marzo de 1854 celebrada en el Teatro Real de Madrid, por ejemplo, «deseando estimular el talento precoz de los niños Martín Sarasate, de edad de 9 años»,²⁵ y Enrique Campuzano, de once, la empresa permitió a estos ejecutar, en los intermedios de *Il Trovatore*, unas piezas de violín acompañadas al piano, sobre motivos de las óperas *Guillermo Tell* e *I due Foscari* (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 25-III-1854).

Ya hemos mencionado con anterioridad la intensa actividad teatral de la Academia Infantil en los años sesenta, década en la que resulta habitual, como en la anterior, encontrar representaciones escénicas interpretadas por niños en los teatros madrileños. El Teatro de la Bolsa, sito en la calle de Carretas, número 14, anuncia para el domingo 3 de marzo de 1867 una función protagonizada por la niña Rosa Pérez, de seis años, junto con otros niños, en la que se representó el célebre juguete cómico de Eduardo Zamora y Caballero *Me conviene esta mujer*, junto con el no menos célebre *Amar sin dejarse amar*, de Francisco Botella y Andrés, además de *La casa de huéspedes* —al igual que las anteriores, una pieza en un acto, probablemente obra de Rafael Méjiquez—²⁶ y el antiguo y conocido sainete del *Sopista mendrugo* (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 03-III-1867); títulos que ratifican, una vez más, la indistinción existente —cuando salimos del ámbito estrictamente escolar o doméstico; e incluso, a veces, también en este— entre el teatro del mundo de los adultos y el representado por niños a mediados del siglo xix.

Resulta innecesario para nuestro propósito añadir más ejemplos, que pueden buscarse en la prensa de la época. Lo cierto es que la proliferación de un teatro infantil absolutamente alejado de los cánones y la finalidad atribuida a este, que chocaba por otra parte

²³ Se trata de textos que nada tienen que ver con el denominado «teatro infantil».

²⁴ El interés por la contemplación curiosa de las deformidades y anomalías de la naturaleza afectaba tanto a adultos como a niños, del mismo modo que maravillaba la contemplación de fenómenos y criaturas extraños o desconocidos.

²⁵ En realidad, Martín Melitón Pablo de Sarasate, más conocido posteriormente como Pablo de Sarasate (1844-1908), que a la sazón acababa de cumplir los diez años de edad; aunque quizás, por motivos comerciales, resultaba más atractivo anunciarlo con nueve años.

²⁶ Se trataría de la comedia en un acto impresa en Madrid, en 1861, con el título de *Cleofás o La casa de huéspedes*.

con el conservadurismo moral de una sociedad que, curiosamente, se había mostrado demasiado laxa en lo que respecta a la incorporación de los niños a la profesión teatral desde edades muy tempranas, no tardaría en encontrar sus detractores a finales de siglo, en figuras como Concepción Arenal, Giner de los Ríos o Bartolomé Cossío (Esteban, 1997: 29-30) —no casualmente ligadas, o cercanas, a la Institución Libre de Enseñanza—; rechazo avalado por unas normativas gubernamentales que prohibieron, con la Ley del 28 de julio de 1878, de Protección de Menores, la utilización de niños y niñas menores de diecisésis años en espectáculos de carácter circense y otros análogos ligados a las profesiones de acróbatas, gimnastas, funámbulos, buzos, domadores de fieras o toreros; y menores de doce, en el caso de hijos o descendientes de quienes ya las ejercieran (*Gaceta de Madrid*, 28-VIII-1878); leyes ampliadas más tarde, con las Órdenes de 1894 y 1895 que «prohíben la exhibición, en acto público, de los niños y su actuación en batallones escolares» (Esteban, 1997: 30).

ALGUNAS CONCLUSIONES

En el siglo xix, coincidiendo con el desarrollo y esplendor de una burguesía que lo convirtió en un importante vehículo para la formación de sus hijos, el teatro escrito para niños y representado por estos inicia un despegue que lo convertirá casi en un «género» con entidad propia. Sin embargo, los límites entre estas piezas, producidas en el ámbito —y para el ámbito— escolar o doméstico, y las escritas para su consumo por un público adulto en las numerosas salas teatrales que comienzan a proliferar no solo en la capital española, sino en todo el país, con frecuencia son mucho más difusos de lo que podría pensarse. Si en muchas de estas obras infantiles encontramos una sencillez formal adecuada a unos contenidos muy simples, encaminados a fortalecer algunas virtudes morales muy concretas, en otras ocasiones los textos presentan una alta calidad literaria, sin diferencia alguna con el estilo de las producciones escritas para adultos; y así ocurre asimismo respecto a unos contenidos que se apartan a veces del tono y los temas que podríamos juzgar propios de los niños que los representan y a quienes se dirigen.

Pero si esto sucede en el teatro específicamente infantil, sin duda es la norma en las representaciones teatrales efectuadas por niños a mediados de siglo en teatros comerciales, donde, al margen de las funciones navideñas de contenido religioso —en principio, más apropiadas para estos—, ejecutarán las mismas comedias y sainetes que los actores y actrices de cualquier compañía profesional. Si bien, en ocasiones, las actividades teatrales protagonizadas por niños tenían una intención benéfica, lo cierto es que la presencia de niños en los escenarios —más habitual incluso en espectáculos no estrictamente dramáticos— era un reclamo para el público que los empresarios no dudaron en explotar. Los espectadores disfrutaban viendo bailar, cantar o interpretar como «adultos» a niños de corta edad, cuando no mostrar otro tipo de habilidades que encandilaban al público de aquel tiempo.

La extensión —y profesionalización— de la actividad infantil en el teatro, que nada tiene que ver con el *teatro infantil* propiamente dicho, pero que no deja de serlo, llevaría a las autoridades, a finales del siglo xix, a tratar de regular esta, con la intención de evitar abusos y proteger los derechos de unos niños cuya educación se había convertido ya en una prioridad social.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CASTRO Y OROZCO, José de (1864), *Obras poéticas y literarias*, t. 1, Madrid, Imp. de M. Rivadeneyra.

- CERVERA, Juan (1982), *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional. En línea, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- COMELLA, Luciano Francisco (1799), *El casado avergonzado. Comedia nueva en tres actos, ejecutada toda por niños*, Barcelona, Oficina de Pablo Nadal.
- ESTEBAN, León (1997), «Los catálogos de librería y material de enseñanza como fuente iconográfica y literario-escolar», *Historia de la Educación*, nº 16, pp. 17-46.
- FERNÁNDEZ, Gabriel (1865), *La santa infancia. Zarzuela en dos actos para la buena educación de los niños*, Madrid, Imp. de Francisco Abienzo.
- FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco (1863), *El envidioso. Comedia original en un acto y en verso, para ser representada por niños*, Madrid, Of. Tip. del Hospicio.
- (1889), *Salamanca por dentro*, Salamanca, Esteban Hermanos. Prólogo de Juan García Nieto.
- FUERTES ZAPATA, Juan Vicente (2015), «Representaciones teatrales infantiles en los orígenes de la Renaixença valenciana: los milacres de Vicente Boix», *Studia Iberica et Americana*, nº 2, pp. 613-628.
- GALLEGOS, Juan Nicasio (1828), *Teatro de los niños o Colección de composiciones dramáticas para uso de la escuelas y casas de educación*, Barcelona, Juan Francisco Piferrer.
- GATELL, José Ildefonso (1864), *La viuda improvisada o Respeto a los superiores. Comedia en un acto*, Barcelona, Juan Roca y Bros.
- (1865), *La vuelta del cruzado. Drama para niños y para jóvenes*, Barcelona, Juan Roca y Bros.
- LACORT, José María (1869), *El teatro de los niños. Colección de juguetes dramáticos en verso*, Valladolid, Imp. de Juan de la Cuesta.
- LLOFRUÍ SAGRERA, Eleuterio (1868), *La caridad. Comedia en dos actos y en verso, original*, Madrid, Imp. de J. Morales y Rodríguez.
- RODRÍGUEZ, Luis (1862), *Por salirse de su esfera. Pensamiento lírico en un acto y en verso*, Madrid, Imp. de Isidoro Peciña.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás (1994), *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ASTRE, Alfonso (1970), *Cuadernos de teatro infantil*, 1, Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza.
- SCHMID, Christoph von (1840-41), *Biblioteca infantil. Obra dedicada a los niños y amigos de la niñez*, Barcelona, Imp. de A. Bergnes y Comp., 6 vols.
- SEGURA GONZÁLEZ, Wenceslao (1994), «La gesta de Guzmán el Bueno en la literatura», *Aljaraña*, nº 14, pp. 28-35.
- VAREY, John E. (1995), *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, Madrid, Támesis.
- ZANÓN-ALCAIDEZ, Virginia, y AURA-CASTRO, Elvira (2013-2015), «Els milacres de San Vicente Ferrer, patrimonio cultural inmaterial valenciano», *Arché*, nº 8-10, pp. 127-136.